

Note

« André Brochu : "*Hugo — Amour / Crime / Révolution*" »

François Ricard

Voix et images du pays, vol. 9, n° 1, 1975, p. 261-269.

Pour citer cette note, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/600307ar>

DOI: 10.7202/600307ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

André Brochu : « Hugo — Amour / Crime / Révolution ¹ »

On sait ce que sont bien souvent les thèses. Ou trop rigides et lourdes à cause de leur appareil scolaire, de leurs formules purgonesques et de l'impersonnalité froide et comme théologique avec laquelle elles sont écrites. Ou alors impressionnistes, pleines de facilités et de lieux communs, et souvent même dépourvues de toute véritable rigueur, n'offrant sous un sérieux d'emprunt qu'une pensée tout approximative et superficielle. Entre ces deux extrêmes, qu'elle évite avec un égal bonheur, la thèse d'André Brochu trouve une forme parfaitement équilibrée, combinant à l'authenticité scientifique et à la conscience méthodique la plus impeccable une simplicité et une souplesse qui font de sa lecture une expérience aussi agréable qu'enrichissante. L'érudition se joint ici à la sensibilité littéraire la plus sûre, la rigueur à la liberté, la clarté et l'objectivité de l'écriture à un style non pas éclatant, mais toujours juste et personnel. De cet alliage délicat dont est faite une pensée critique vraiment mûre et créatrice, André Brochu, présentant au lecteur son modèle d'analyse, donne lui-même une description qui vaudrait en effet pour tout son livre, quand il parle de « cette rigueur qui n'a aucune prétention

1. A. Brochu, *Hugo — Amour/Crime/Révolution ; essai sur « les Misérables »*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, 257 pages.

à la « scientificité » et qui se passe fort bien des contraintes de la formalisation, bien qu'elle ne les interdise pas ». Et il ajoute : « Le modèle, tel que nous le concevons, ménage une place aux aperçus personnels qui font la qualité d'une interprétation et que laisse fuir l'application mécanique d'une grille, si ingénieuse soit-elle. La vraie rigueur est ennemie de la rigidité » (p. 48). C'est, entre l'esprit de finesse et celui de géométrie, une entente, une entraide exemplaires.

Toutes qualités, d'ailleurs, qui caractérisaient déjà les nombreux écrits critiques que Brochu a publiés avant 1967, dans *Parti pris* ou ailleurs, sur la littérature et les écrivains québécois, mais qui prennent dans ce *Hugo*, grâce à la maturité et à l'approfondissement acquis entre-temps, une force et une assurance encore plus convaincantes. S'il me fallait situer André Brochu dans l'histoire de la critique québécoise, je le verrais comme le premier qui ait nettement assimilé les approches contemporaines, surtout thématiques mais aussi structurales, et qui ait fait subir aux œuvres d'ici un examen vraiment rigoureux, axé sur des données proprement littéraires et esthétiques et débouchant sur des interprétations autres que purement paraphrastiques. Il n'a pas joui du prestige si facilement accordé à d'autres critiques, mais on voit très bien aujourd'hui, en reconsidérant un peu ces années, l'important rôle d'instigateur qui a été le sien.

Qu'est donc cet ouvrage au titre un peu énigmatique : *Hugo — Amour/Crime/Révolution* ? Il s'agit essentiellement, comme le dit le sous-titre, d'un « essai sur les *Misérables* », ou plus précisément d'une « lecture, la plus cohérente possible » (p. 13), du grand roman hugolien, lecture fondée sur un ensemble de catégories à la fois descriptives et explicatives qui permettront d'en mettre à jour les principales lignes de force, autant dans le domaine de sa construction que dans celui de ses significations. Aussi le critique commence-t-il par proposer une certaine méthode, dont il expose les traits majeurs dans son *Introduction*, qu'il complète ensuite dans son deuxième chapitre, et dont il ne cessera de nuancer et d'améliorer les données au fur et à mesure que son étude progressera et que cette méthode se trouvera confrontée au texte même de l'œuvre, seul

2. Ces écrits sont maintenant réunis en un volume ; *l'Instance critique*, Montréal, Leméac, 1974, 376 p., collection « Indépendances ».

garant de sa validité. C'est du reste un aspect particulièrement admirable de cet ouvrage, que d'y voir ainsi une méthode remplir parfaitement son rôle, c'est-à-dire s'infléchir, se préciser, se réorienter constamment à la lumière de l'objet qu'elle a pour mission de révéler, se conformer étroitement aux exigences de l'œuvre, et chercher toujours sa valeur dans le concret même du texte, échappant ainsi à l'arbitraire et au totalitarisme qui ne cessent jamais de guetter toute entreprise forcément fondée sur des préalables d'ordre théorique. C'est pourquoi, loin de dénaturer le texte ou même de le solliciter en aucune façon, la méthode de Brochu l'amène, dirait-on, à révéler lui-même sa richesse et sa plénitude, lui permet, sans la réduire, de manifester toute sa complexité, mais une complexité ordonnée, lumineuse, comme celle d'une vaste architecture. La vraie critique n'a pas pour but de court-circuiter la lecture ni de la remplacer, mais au contraire, en l'étoffant, de la rendre encore plus indispensable. Pour Brochu, il ne s'agit pas, en effet, de livrer une quelconque « clé » des *Misérables* ou de ramener ceux-ci à quelque schéma simpliste qui ne pourrait que les trahir, mais bien, à l'aide d'un instrument conceptuel clair et souple (la méthode justement), d'en permettre une saisie plus pénétrante qui, tout en respectant la profusion du sens et de la forme, y découvre la présence de certaines constantes, de certaines lois, c'est-à-dire d'une nécessité partout et toujours à l'œuvre.

Au point de départ, donc, un postulat : l'œuvre littéraire, en l'occurrence *les Misérables*, est un objet cohérent, c'est-à-dire un tout organique, autonome, qui peut se comprendre tel quel, sans référence extérieure, comme un système complet et dynamique qu'il est : « Tout roman, dit Brochu, est une totalité en marche » (p. 49 et 118). Fort de ce postulat, sans lequel nulle enquête scientifique ne saurait être tentée, le critique se propose par conséquent de « décrire le réseau des solidarités du texte considéré en tant que produit achevé, tel qu'il s'offre à la lecture » (p. 15). Ainsi l'explication visera-t-elle à la mise à jour de ce que Brochu nomme « la logique intratextuelle » (p. 15) de l'œuvre, c'est-à-dire cette nécessité qui lie sans cesse entre eux les multiples éléments, les moindres détails de cette œuvre et les rend tous dépendants les uns des autres et susceptibles par conséquent de s'éclairer, de se soutenir mutuellement à chaque instant. Rien alors ne peut être négligé ni tenu pour neutre ou indifférent, puisque « dans l'œuvre, tout signifie le tout » (p. 10).

Pour illustrer efficacement et pour comprendre cette cohérence, Brochu élabore donc son propre modèle, dont le principal intérêt, à mon sens, est de fusionner deux des approches contemporaines les plus éprouvées, mais qu'on croit généralement incompatibles : la thématique et la formaliste. Observant en effet que les « thèmes » et les « actions » d'une œuvre narrative présentent plusieurs caractéristiques communes — elles sont récurrentes, forment les unes comme les autres un système, et ont également « à la fois un côté abstrait et un côté concret qui les apparente aussi bien aux données idéologiques qu'aux données imaginaires » (p. 11) —, le critique choisit de parcourir ensemble ces deux champs d'explication. La notion d'« action » sur laquelle se fondera son analyse aura donc une portée à la fois sémantique et structurelle, et le système de ces Actions décelé dans *les Misérables* permettra de décrire aussi bien les significations de l'œuvre que sa syntaxe narrative. Brochu distingue alors « six actions fondamentales ou catégories actantielles, qui se présentent comme trois couples complémentaires, chacun d'eux étant formé de deux actions opposées (l'une « positive » et l'autre « négative »). Il y a la Chute et la Montée, la Bonne Action et la Mauvaise Action, l'Affrontement et la Conjonction » (p. 48). À ces six actions élémentaires s'ajouteront éventuellement quelques catégories composites, formées par la réunion de deux ou plusieurs des précédentes, comme par exemple le « syntagme actantiel de la Conversion » (Chute → Affrontement → Montée) ou la catégorie paradigmatique dite du Sacrifice (Bonne Action — Chute). Il s'agira donc, à partir de ces catégories de base, que l'auteur définit et illustre abondamment, et dont chacune possède une fonction et une signification bien déterminées, de rendre compte de l'organisation des *Misérables*, d'un point de vue à la fois global et analytique.

Ce sera le but, principalement, des deux chapitres de « lecture » (chapitre III : *Lecture, I : Fantine* ; chapitre IV : *Lecture, II : Cosette*). Une fois établi le modèle des actions, il reste en effet à voir quelle est concrètement leur articulation dans le déroulement du récit, à dégager de celui-ci ce que Brochu appelle « la figure stématique, c'est-à-dire la disposition et le mode d'agencement des diverses actions » (p. 117). Pour ce faire, le critique découpe le roman en séquences narratives, ou épisodes, qu'il caractérise alors au moyen de ses catégories actantielles et thématiques. Cette analyse très serrée, et qui garde constamment une orienta-

tion surtout sémantique, donne lieu à des commentaires particulièrement lumineux sur les principaux épisodes et sur les personnages majeurs du roman. Le chapitre III porte sur les huit livres de la première partie, le chapitre IV sur ceux de la seconde partie. Les meilleures pages sont peut-être celles que Brochu consacre au récit de la bataille de Waterloo (p. 163-179), qu'il analyse de très près et dont il explique le lien métaphorique complexe avec l'ensemble du roman, illustrant ainsi de façon saisissante la magnifique cohérence de ce dernier, cohérence que la méthode critique réussit ainsi à mettre pleinement en évidence.

Mais ces analyses, ou mieux ces explications de textes, si minutieuses et éclairantes soient-elles, risquent à la longue de lasser le lecteur ou de contraindre l'auteur à des répétitions. Aussi Brochu, conscient de ce danger, change-t-il quelque peu de tactique quand vient le moment d'examiner les trois dernières parties du roman. Il abandonne l'exposé « successiviste » des deux chapitres précédents et adopte, pour la dernière section de son étude (chapitre V), qui est peut-être aussi la plus impressionnante, un point de vue plus synthétique ou plus totalisant, entreprenant de décrire maintenant le vaste système signifiant que forment entre elles les trois grandes « figures textuelles » (p. 208) de l'Amour, du Crime et de la Révolution.

C'est par l'étroite imbrication de ces trois notions, en effet, que le critique dégage non seulement la signification des derniers livres des *Misérables*, mais aussi, et surtout, le sens global de tout le roman, par où l'aventure de chaque personnage se trouve rapportée à celle du héros, Valjean, et le destin de celui-ci, prenant alors des proportions véritablement épiques (historiques et métaphysiques), devient celui de tout le genre humain. Du syntagme de la Conversion individuelle, décelé dans le récit des aventures de Valjean, de Myriel, de Cosette, on passe à l'image collective de la Révolution, celle-ci comme celle-là impliquant un progrès du Mal au Bien, de l'Ombre à la Lumière, une traversée purificatrice de la Nuit. L'intérêt de ce dernier chapitre réside aussi dans l'explication « psycho-sociale » qui vient s'ajouter à l'analyse purement thématique et actantielle, et permet d'approfondir considérablement la compréhension de l'œuvre, de son arrière-fond idéologique et imaginaire. Cette explication, déjà amorcée dans les pages sur Waterloo, fait ressortir la présence centrale dans le roman d'un conflit de générations que le critique résume

comme suit : *Les Misérables* [sont] l'histoire de Parents (Fantine, le colonel Pontmercy, Napoléon) qui [sont] victimes de Conjonctions-Guet-apens à la suite desquelles ils [perdent] leur Enfant ; puis de la prise en charge des Enfants par un Grand-Père (Valjean, M. Gillenormand, Louis XVIII) et enfin, de la lutte des Enfants contre le Grand-Père pour la conquête de leur liberté » (p. 222). Car le Grand-Père a ceci de particulier qu'il prétend usurper le rôle du Père, mais ne peut être ainsi qu'un Parâtre, à qui l'enfant ne saurait par conséquent s'identifier pour accéder à son propre affranchissement. Il faut donc que le Grand-Père s'immole pour expier cette faute et pour libérer l'enfant, et c'est pourquoi *les Misérables*, conclut Brochu, sont « le récit du Sacrifice du Grand-Père, Sacrifice se réalisant dans une Conversion qui a, fondamentalement, le sens d'une Révolution » (p. 245). Voilà une façon de résumer le roman de Hugo qui en fait apparaître non seulement la structure thématique essentielle, mais aussi l'immense portée symbolique et historique.

L'étude des *Misérables* a donc suivi trois étapes : d'abord, un exposé systématique situant théoriquement l'analyse et mettant au point ses catégories de base, puis l'application minutieuse de ces catégories aux deux premières parties du roman, analysées de façon linéaire, ce qui a permis d'« isoler les lois d'une syntagmatique actantielle des *Misérables* (p. 115) et de dégager déjà les grandes lignes d'une systématique, laquelle fait enfin l'objet d'un exposé synthétique où le critique livre ce qu'on pourrait appeler son interprétation globale de l'œuvre. On va donc du théorique au pratique, puis de l'analyse à la synthèse. Notons d'ailleurs, en passant, l'équilibre que Brochu prend toujours soin d'établir, dans la composition de son ouvrage comme dans la rédaction de chacun de ses chapitres, entre le commentaire détaillé et le résumé : régulièrement, il fait suivre un certain nombre de pages consacrées à des études de détail d'un passage où il tire des conclusions partielles, fait le point du trajet parcouru et marque la transition entre ce qui vient d'être vu et ce qui va suivre. C'est là un excellent moyen de régler le rythme de l'exposé et d'assurer sans cesse la clarté et la rectitude de ses enchaînements.

Il y a cependant un chapitre dont je n'ai encore rien dit, parce qu'il est un peu à part : c'est le chapitre I, intitulé « La médiation thématique ». Il s'agit, nous dit Brochu, « avant d'entreprendre l'analyse imma-

nente des *Misérables*, [...] d'esquisser à grands traits le «paysage diachronique» ou, si l'on veut, la série particulière où le roman s'inscrit» (p. 17), entendre ici : la période romantique, de Chateaubriand à Flaubert, en passant par Lamartine, Stendhal, Vigny, Balzac et Baudelaire, examinés successivement selon la façon dont chacun d'entre eux conçoit « la présence centrale et invariable autour de laquelle s'organise sa vision du monde et son univers imaginaire — bref, sa thématique personnelle » (p. 19-20). Les origines de la sensibilité romantique, selon Brochu, se trouvent dans « la découverte de l'opacité d'un monde qui n'est plus traversé d'entrée de jeu, comme à l'époque classique, par des intentions humaines » (p. 20-21) : l'univers se scinde en deux, une distance se creuse entre le subjectif et l'objectif, l'inférieur et le supérieur, le fini et l'infini, la terre et le ciel. Dès lors, une médiation s'impose, un principe de réunification et d'échange, qui trouvera chez chaque écrivain des réalisations imaginaires et idéologiques (thématiques) différentes. En des pages à la fois audacieuses et extrêmement brillantes, Brochu décide donc de faire œuvre d'historien de la sensibilité ou de l'imaginaire, et dégage de l'œuvre des grands romantiques une image, une forme sous laquelle apparaît à chaque fois l'« axe médiateur », qui subit, à mesure qu'on s'achemine vers Hugo, une « dématérialisation progressive » (p. 39), jusqu'à n'être plus, chez le poète des *Contemplations*, que pur regard, pure conscience, « libre de toute représentation contingente » (p. 35) : « Concevons la superposition de deux abîmes et relions-les [...] par un seul rayon sans épaisseur ; ou mieux, par un fil, *un fil invisible, un fil impalpable* mais qu'on ne peut pas rompre et qui a la solidité du granit le plus dur : nous aurons alors l'image de l'Axe hugolien. [...] Axe qui dit, simplement : Quelqu'un. Ce quelqu'un, c'est Dieu » (p. 34). Ainsi, précise Brochu, « toute l'aventure de Valjean [...] est celle d'une identification progressive, [...] d'une réduction de lui-même au seul fil qui ne casse pas » (p. 37).

Après Hugo, la médiation deviendra problématique. On entrera peu à peu dans l'âge de l'absurde. « Baudelaire et Flaubert, ces grands précurseurs de notre modernité, portent tous deux témoignage, chacun à sa façon, de la disparition de l'Axe » (p. 41). Aussi l'auteur des *Misérables* apparaît-il comme un écrivain-charnière, « à la frontière de [...] l'Ancien et [du] Nouveau Testament de la conscience occidentale » (p. 43) :

On peut voir en Hugo le dernier grand représentant — dans la littérature française du moins — d'une tradition occidentale où l'Épopée, fondée sur la présence d'un Héros incarnant la recherche d'un Axe, était possible ; où la question métaphysique d'un Centre fini-infini du monde, intérieur-extérieur au monde, allait de soi. [...] Le Dieu de Hugo est le dernier *personnage*, la dernière représentation actantielle (idéologique et imaginaire) de l'infini dans la littérature française. Après Hugo, Dieu cesse d'être un thème et devient thèse. C'est que Dieu est mort, au même titre que la monarchie en politique ou le « génie » en littérature. Hugo est un génie, mais Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont sont des poètes. N'entendons pas par là une différence de stature mais de nature. [...] Dieu, héros, génie, ces notions expirent en même temps, d'un même souffle (p. 43-44).

Cette « situation » de Victor Hugo ne saurait laisser indifférent. On la discutera, on la nuancera, mais on admirera à coup sûr l'ampleur de la vision qui l'inspire, et on ne négligera pas non plus les aperçus extrêmement percutants que Brochu sème tout au long de ce premier chapitre, à propos des écrivains romantiques en particulier et de la littérature française en général. Il y a là plus d'une suggestion, plus d'une voie à explorer pour de futures recherches.

Il est ordinairement de mise dans ce genre de compte rendu d'émettre quelques réserves afin, ma foi, de ne pas se faire passer pour un admirateur inconditionnel de l'ouvrage recensé. Pour ma part, j'avoue n'avoir guère de goût ni d'ailleurs de matière pour une telle critique quand il s'agit d'un livre aussi impeccable que celui-ci. Je me contenterai donc de poser quelques questions, qui ne sont pas des contestations, mais plutôt l'expression d'une certaine curiosité qu'éveille en nous la lecture de ce *Hugo*, de l'impatience et du désir où cet ouvrage nous laisse d'en connaître au plus tôt les prolongements. Qu'ajouterait aux conclusions actuelles de Brochu l'analyse des autres romans, des poèmes et des drames de Hugo selon les mêmes catégories actantielles ? Le modèle des Actions conçu pour l'étude des *Misérables* serait-il applicable, et moyennant quels aménagements, à d'autres romans de la même époque ou de l'époque présente, comme ceux de Balzac, Stendhal, Zola, Proust, Malraux, etc. ? Comment la perspective thématique du premier chapitre pourrait-elle être élargie et approfondie ; dans quelle mesure les aperçus

sur Chateaubriand, Lamartine, Balzac, Flaubert, etc. seraient-ils confirmés par une étude méthodique et détaillée de l'œuvre de ces auteurs ? Où situer exactement, dans cette évolution de la « médiation » que Brochu dessine à grands traits, des écrivains contemporains aussi distincts que Claudel et Céline, Valéry et Romain Rolland, Gide et Breton ? Pourrait-on utiliser, pour étudier l'imaginaire littéraire québécois, une approche thématique analogue à celle que Brochu adopte pour évoquer le passage du romantisme à la modernité en littérature française : ne serait-il pas possible de retrouver, entre des écrivains comme Fréchette, Hémon ou Savard d'une part, et M.-C. Blais, Aquin ou Ducharme d'autre part, une semblable évolution, la transition d'un Ancien à un Nouveau Testament, d'un âge épique (ou se voulant tel) à un âge romanesque ?

Voilà autant d'interrogations auxquelles le livre de Brochu ne répond pas, mais qu'il a le mérite de poser, explicitement ou implicitement, et vers la solution desquelles il ouvre une voie particulièrement prometteuse. C'est d'ailleurs une autre vertu majeure de cet ouvrage que d'inquiéter, que de susciter des hypothèses et de rendre urgente la poursuite de nouvelles recherches. « Tout acquis, comme dit Brochu, n'est jamais que le point de départ d'une acquisition nouvelle et, souvent, imprévisible » (p. 250). En somme, voilà une lecture qui, en plus d'enrichir, stimule. Aussi s'adresse-t-elle non seulement aux dix-neuviémistes, mais à tous les littéraires sans exception, qui y trouveront une information précieuse en même temps que l'illustration d'une démarche intellectuelle exemplaire.